



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko**

**Lübke, Wilhelm**

**Stuttgart, 1905**

Frankreich

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80747](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80747)

*Artus Quellinus* mit großer Feinheit ausgeführt — ordnen sich streng dem architektonischen Aufbau unter. Die innere Raumdisposition, namentlich in dem durch zwei Stockwerke gehenden Bürgersaal (Fig. 51), ist ebenso einfach wie großartig; die über einem Sockelgeschoß aufgebaute, in zwei ganz gleiche Pilasterordnungen disponierte Fassade kann allerdings eine gewisse Eintönigkeit nicht verleugnen, und die Verwendung des Giebelmotivs über dem Mittelrisalit bleibt äußerlich und gezwungen. Aber die Bestimmung als Mittelpunkt einer vielverzweigten demokratischen Gemeindeverwaltung ist dem Gebäude mit jener einfachen Selbstverständlichkeit aufgeprägt, die nur ein Schaffen ganz aus nationalem Geiste heraus verleiht. Neben Kampen tritt *Pieter Post* (1608—69) durch sein Rathaus zu Maestrich (1652), das Mauritshuis und das Huis ten Bosch im Haag als tüchtiger Meister hervor. Für die bürgerliche Baukunst der Epoche aber war namentlich auch durch seine literarischen Publikationen *Philip Vingboons* (1608—75) besonders maßgebend, dessen stattlichster Bau das Trippenhuis zu Amsterdam (1662) ist (Fig. 52). Es zeigt dieselben Vorzüge und dieselben Mängel wie das Rathaus von Amsterdam: anspruchslose Unterordnung der Dekoration unter die architektonische Gliederung, aber auch eine ausgesprochene Nüchternheit und Leere; charakteristisch ist hier wie dort das Fehlen eines Haupteingangs, für den das starre Schema der klassizistischen Pilasterordnung keinen Raum ließ.

Nur hervorragendere öffentliche Gebäude treiben überhaupt solchen architektonischen Luxus; die meisten, auch die reicheren Wohnhäuser, begnügen sich mit dem malerischen Kontrast des hellen Hausteins, aus dem allenfalls Friese, Architrave und Sockel gearbeitet sind, zu dem dunkelbraunen Ziegelmateriale der Wände. Und auf dieser schlicht bürgerlichen Wohnhausarchitektur im Verein mit den stillen, von Kanälen und Baumreihen durchzogenen „Grachten“ beruht in erster Linie der künstlerische Reiz der holländischen Städtebilder auch im Barockzeitalter.

### Frankreich <sup>1)</sup>

Die politische Scheidung, welche als eine Folge der religiösen Kämpfe die Niederlande auseinanderriß, trat in Frankreich nicht ein, da hier schon früh die Macht des absoluten Königtums zur Entwicklung gekommen war und das von Franz I. mächtig angeregte Nationalgefühl Katholiken wie Hugenotten gleichmäßig beherrschte. Hatten doch letztere zeitweise in dem König Heinrich IV. selbst einen Anhänger. Die römische Kurie war klug genug, unter solchen Umständen ihre Ansprüche auf Alleinherrschaft vorläufig zurückzudrängen, und jesuitische Schriftsteller, Lehrer und Prediger arbeiteten hier wie in kaum einem anderen Lande selbst mit an der Entwicklung des Volksgeistes. Das Edikt von Nantes (1598) konstituierte zwar den Katholizismus als Staatsreligion, wahrte aber auch dem Protestantismus das Recht einer anerkannten Glaubensgemeinschaft; die Konfession sollte auf die bürgerliche Stellung ihrer Bekenner ohne Einfluß bleiben. So finden wir gerade unter den führenden Meistern der französischen Architektur die Hugenotten stark vertreten; in der Verherrlichung der Königsmacht, in dem Herausarbeiten des nationalen Gedankens fanden die verschiedenen geistigen Richtungen ein gemeinsames Ziel.

Deshalb tritt auch der Grundzug des italienischen Barocks, der Ausdruck verhaltener Leidenschaft des Empfindens, in der französischen Architektur weniger

<sup>1)</sup> H. v. Geymüller, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich (Handb. d. Architektur II, 6). Stuttgart 1898 ff. — C. Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs. (Lichtdrucke.) Dresden.



hervor und ein so scharfer Gegensatz der Auffassungs- und Gefühlsweise, wie er etwa die belgische und holländische Bauweise charakterisiert, macht sich hier nirgends geltend. Allerdings hat vorübergehend auch in der französischen Baukunst der Geist der jesuitischen Gegenreformation Wurzel geschlagen und einen engen Anschluß an die Formen des römischen Barocks herbeigeführt. Die Regentschaft der Maria von Medici brachte naturgemäß das italienische Element auch in der Architektur in den Vordergrund. In dem für sie errichteten Palais Luxembourg lehnte sich Salomon Debrosse († 1626) an Ammanatis Hofarchitektur des Palazzo Pitti in Florenz an, ohne aber in der Grundrißbildung das auf alter Tradition beruhende nationale Programm aufzugeben (Fig. 53). So gliedert sich der Baukörper in vier durch einen Mitteltrakt verbundene Eckpavillons mit einem weiten, von niedrigen Flügelbauten umschlossenen Ehrenhof. In seiner Fassade der gotischen Kirche St. Gervais lieferte er das Musterbild eines Aufbaus in den Formen der drei klassischen Säulenordnungen nach der Regel der italienischen Spätrenaissance — voll Geschmack und architektonischer Einsicht, aber auch nicht ohne Kälte und Mangel an lebendigem Detail. Debrosse steht auf der Grenzscheide der Zeiten; alle guten Eigenschaften der französischen Renaissancearchitektur, ihre feine, auf Ernst und Schärfe des Denkens begründete Kompositionskunst, vererbt er auf die neue Generation; er besitzt aber auch schon etwas von jenem „grand style“, der sich als Ausdruck des Zeitalters Ludwigs XIV. entwickelt. Nicht in der Entfaltung wuchtiger Massenwirkungen, wie das italienische Barock, vielmehr in dem „königlichen Maßstab“ der Verhältnisse und dem männlich ernsten Charakter der Komposition suchen die französischen Architekten des 17. Jahrhunderts das Endziel ihres Schaffens. Deshalb hat die Antike, der sie sich im Hinblick auf die zahlreichen römischen Denkmäler auf französischem Boden auch national verwandt fühlten, für sie ständig eine höhere Bedeutung gehabt als für irgend ein anderes Volk. Das — nur noch in der Zeichnung erhaltene — Bethaus der Hugenotten zu Charenton entwarf Debrosse genau nach den Vorschriften Vitruvs für die antike Basilika. Seine Schüler und Nachfolger Clément Métezeau (1581—1652) und Jacques Lemercier (1585—1654) folgten im wesentlichen seiner Richtung. Lemercier, der Hauptarchitekt des Kardinals Richelieu<sup>1)</sup>, baute für diesen (seit 1629) die Sorbonne, die Pariser Universität, deren künstlerisch bedeutendster Teil die Kirche ist (Fig. 54). Dem Grundplane nach ein Mittelding zwischen Zentral- und Langhausbau, weiß sie namentlich in der äußeren Erscheinung beide Formen mit klarer, einfacher Bestimmtheit zur Geltung und durch

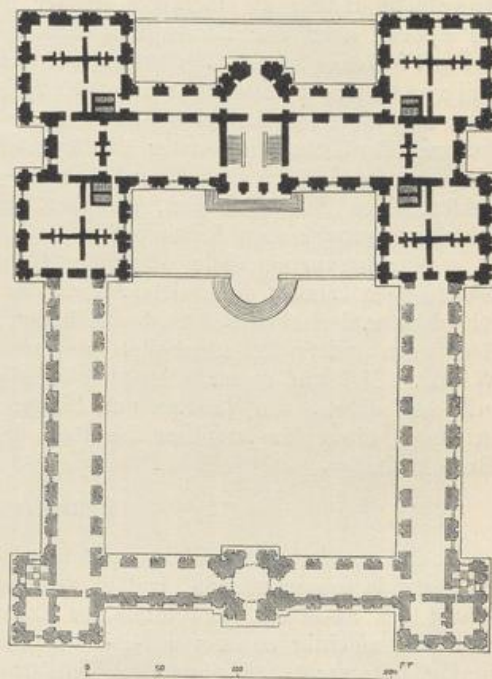


Fig. 53 Grundriß des Palais Luxembourg in Paris

<sup>1)</sup> H. Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*. Paris 1893.



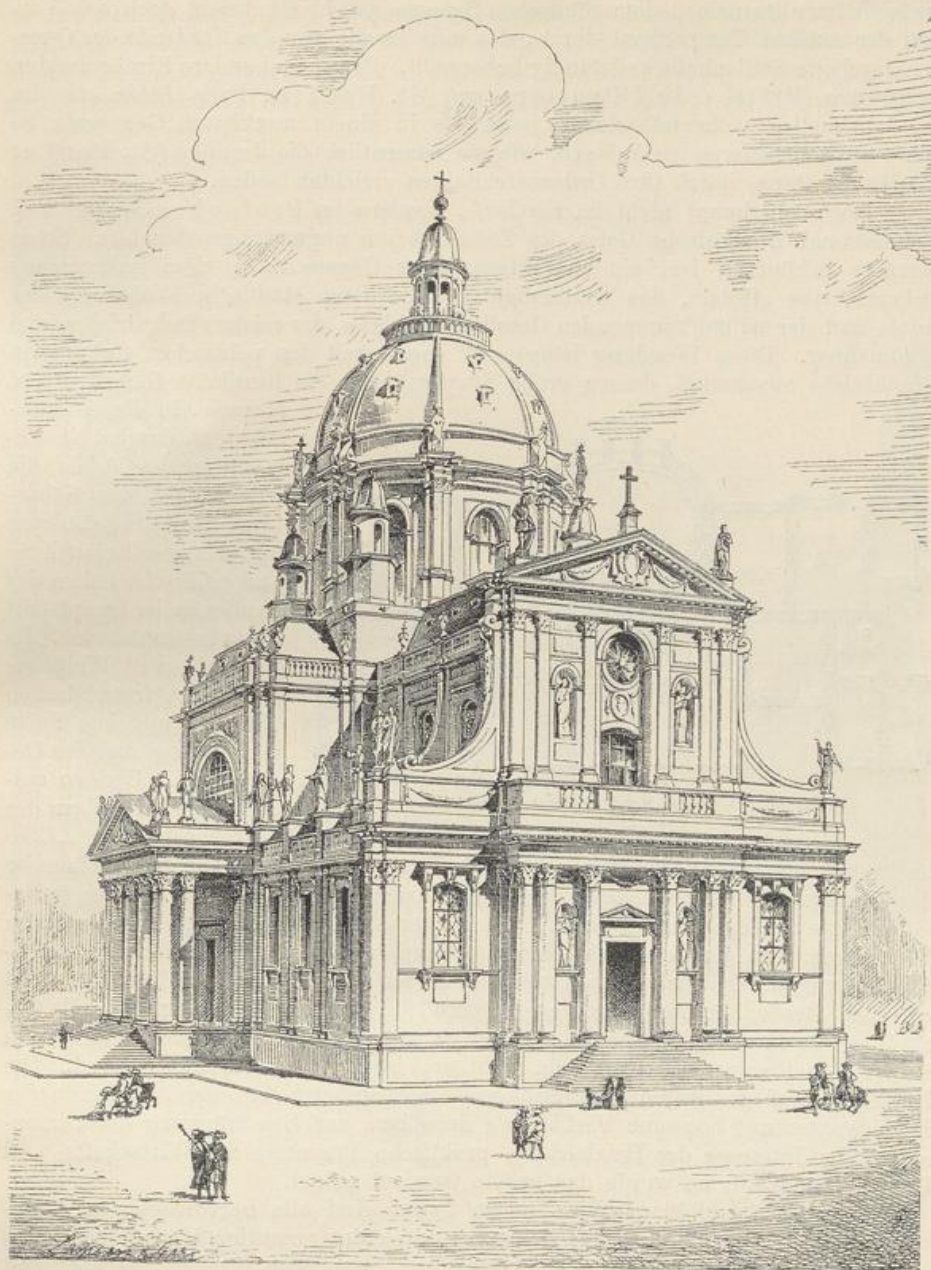


Fig. 54 Kirche der Sorbonne zu Paris

eine zierlich aufgebaute Halbkreiskuppel glücklich zum Abschluß zu bringen; allerdings griff Lemercier um der größeren Höhenwirkung willen zu dem Auskunftsmittel, die innere Kuppelschale nebst Laterne durch eine äußere aus Holz konstruierte mit einer zweiten Laterne vollständig zu überbauen. In der Fassade,



die sich im allgemeinen dem römischen Schema anschließt, bricht doch das Vorbild der antiken Tempelfront durch, das eine zweite vor das Nordende der Querachse gelegte Säulenhalle vollständig beherrscht. Dieser und andere Kirchenbauten *Lemerciers* (*Prêtres de l'Oratoire* und *St. Roch* zu Paris, beide erst im 18. Jahrhundert vollendet) stehen jedenfalls in einem merkbaren Gegensatz zu den rein italienisierenden Anlagen, wie sie namentlich die Jesuiten (*St. Paul et Louis* zu Paris) durch ihre Ordensarchitekten errichten ließen.

Doch überhaupt nicht im Kirchen-, sondern im Profanbau spricht sich der national französische Geist des Zeitalters am ungezwungensten aus. Seine eigenste Schöpfung ist, ein charakteristischer Gegensatz zu dem italienischen Palazzo, das „Hotel“, das weitläufige und bequeme städtische Wohnhaus des Adels und der neuauftretenden Gesellschaftsklasse der reichen Industriellen und Geldmänner. Diese Wendung hängt aufs engste mit den politischen Geschicken Frankreichs zusammen, dessen große Staatsmänner, die Kardinäle Richelieu und

Mazarin, in diesen Jahrzehnten durch Niederwerfung des Adels die Alleinmacht des Königtums fest begründeten und das gesellschaftliche und politische Leben des Landes in der Hauptstadt Paris konzentrierten. Es begann die Weltherrschaft des französischen „Salons“ auf dem Felde der Bildung und des Geschmacks. Und so entstand aus der Urform des altfranzösischen „Cha-

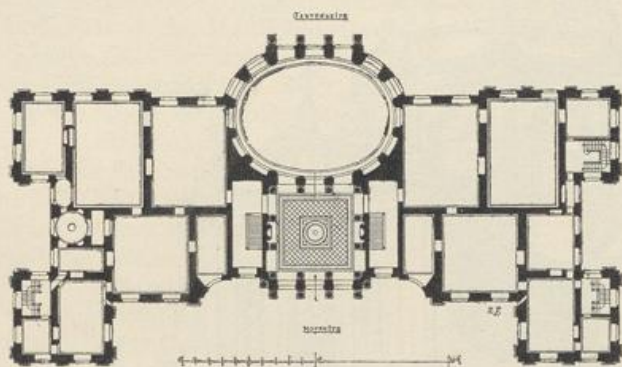


Fig. 55 Grundriss des Schlosses Vaux-le-Vicomte

teau“ mit seinem System von „Corps de Logis“, aber in strengster Verfolgung des Prinzips der Wohnlichkeit und der Rücksicht auf die Bedürfnisse des geselligen Verkehrs das Pariser Hotel, wie es zuerst, angeblich nach ihren eigenen Weisungen, sich die geistreiche Marquise Rambouillet bauen ließ. Ein von Seitenflügeln umgebener, nach vorn durch eine Mauer geschlossener Hof trennt es meist von der Straße; daraus schon ergibt sich für die Fassade eine prunkvolle Gestaltung als überflüssig, nur die rückseitige, dem Garten zugewandte Front, dem Besitzer und seinen Gästen allein sichtbar, ist meist reicher ausgestattet. Die Rücksicht auf das persönliche Behagen überwog auch bei der Anordnung der Innenräume: auf bequeme Verbindung derselben, auf Beschränkung der Dimensionen im Interesse der Heizbarkeit, praktische Trennung der Wirtschafts- und Repräsentationsräume wurde das größte Gewicht gelegt.

An der Ausbildung dieses neuen Typus sind alle hervorragenden Architekten der Zeit beteiligt, *Lemercier* u. a. durch das anmutige Hotel de Liencourt (in den Stichen *Jean Marots* erhalten); ihre Höhe erreicht sie aber erst durch die Meister der Epoche Mazarins und der Jugendzeit Ludwigs XIV., *Leveau*, *Lemuet* und *Mansart*. *Louis Leveau* (1612–70) brach zuerst bei dem Schlosse Vaux-le-Vicomte bei Melun, für den großen Finanzmann Nicolas Fouquet erbaut, mit der alten Überlieferung, wie sie noch Debrosses Palais de Luxembourg u. a. festgehalten hatte. Der Grundriß (Fig. 55) zeigt eine geschlossene Anlage mit sinnreich kombinierten, untereinander bequem verbundenen Räumen; die Mitte bildet ein architektonisch streng durchgebildetes Vestibül, das unmittel-



bar zu dem großen ovalen Hauptsaal („Salon à l'italienne“) führt; die Treppen sind, um nicht zu stören, zur Seite verlegt und in bescheidenen Dimensionen gehalten. In Paris gehören ihm u. a. die Hotels Henselin, Lejeune (jetzt abgebrochen) und Lambert de Thorigny, letzteres durch die zierliche Archi-

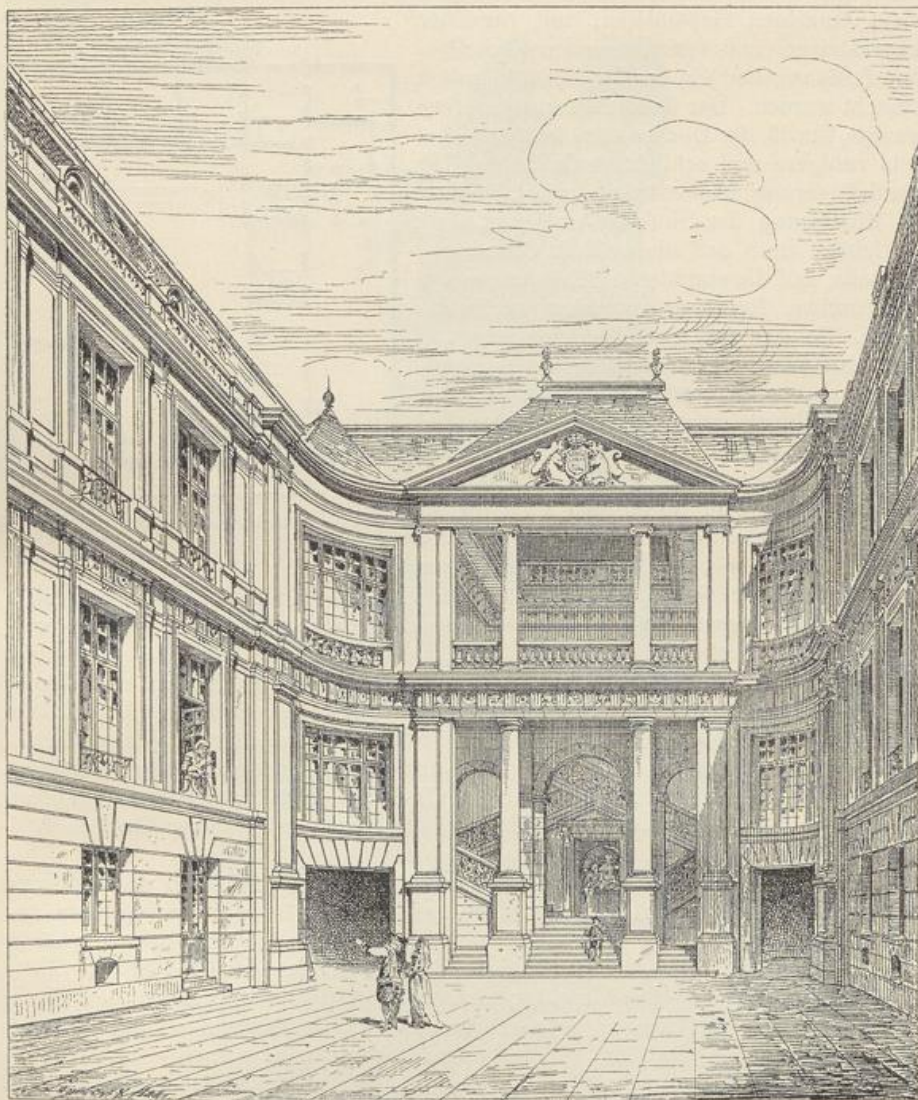


Fig. 56 Hofansicht des Hotels Lambert de Thorigny

tektur der Treppenanlage an der rückwärtigen Hofseite (Fig. 56) und durch die prächtige innere Ausstattung (von *Lesueur* und *Lebrun*) besonders berühmt. *Pierre Lemuet* (1591—1669), der in einem theoretischen Werk die neue Manier des Privatbaues zuerst literarisch fixierte, schuf 1633—40 das Hotel Tubeuf-Mazarin (jetzt Bibliothèque nationale und daher vielfach umgeändert) und nach 1650 das



Hotel Chevreuse, das den neuen Typus der Anlage bereits vollkommen durchgebildet zeigt (Fig. 57). Aber seine klassische Vollendung erreichte dieser zuerst durch *François Mansart* (1598–1666), der zu der geschickten Anordnung des Grundrisses größere architektonische Kraft bei der Gestaltung des Außenbaues hinzufügte. Durch ihn ist die alte französische Form des hohen Walmdaches über jedem einzelnen Gebäudeteil, mit ragenden Schornsteinen und vorspringenden Giebelfenstern („Mansarden“) in der Baukunst heimisch gemacht worden. Der dadurch hervorgerufene bewegte Umriß der Dachpartien bedingte eine desto ruhigere und schlichtere Gestaltung der Wandgliederung; Mansart verschmäht für diese alle Mitwirkung der Skulptur und geht stets mit feinem Sinn auf die antiken Ordnungen einerseits, auf die anmutigen Schöpfungen der französischen Renaissancemeister anderseits zurück. So war sein Schaffen, getragen von der unbeugsamen Überzeugung eines eigenartigen und selbstbewußten Künstlers, das stärkste Bollwerk gegen das Aufkommen des Barocks in Frankreich. Nächst einem unvollendet gebliebenen Anbau an das Schloß zu Blois knüpfte sein Ruhm sich zunächst an den Bau des Schlosses Maisons-sur-Seine bei St. Germain-en-Laye (Fig. 58), ein Muster vornehm-zierlicher Gestaltung eines Landsitzes, das Äußere einfach und edel, die Innenräume geschickt angeordnet und mit geschmackvollem Reichtum ausgestattet. An seinen Privatbauten in Paris (Hotel de la Villière, jetzt Banque nationale, 1635, Hotel Jars, um 1650, u. a.) verzichtet Mansart auf durchgehende Pilaster- und Säulenordnungen für das Äußere, gliedert die Mauerflächen meist durch einfache Umrahmungen und legt den Hauptwert auf möglichst zweckentsprechende Gestaltung des Grundrisses und der Innenräume. Alle ausdrucksvolleren Formen der Architektur, Säulen, Giebel, verkröpfte Gebälke, und allen skulpturalen Schmuck sparte diese Baukunst mit weiser Mäßigung für ihre Aufgaben monumentaler Art, Paläste und Kirchen.

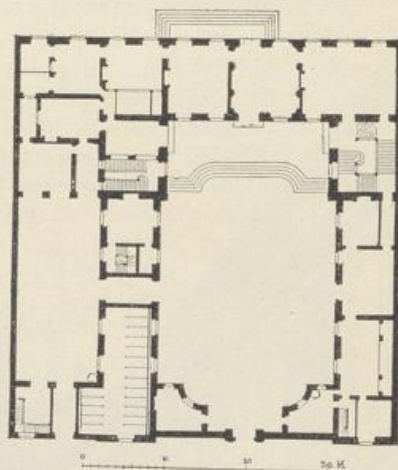


Fig. 57 Grundriss des Hotels Chevreuse

Eine der bedeutendsten dieser Aufgaben war der Weiterbau des Louvre in Paris, dessen Quadrat Ludwig XIII. auf das Vierfache zu vergrößern beschloß.<sup>1)</sup> *Lemercier* fügte (seit 1624) an den damaligen Westflügel den schönen Pavillon d'Horloge und verlängerte darüber hinaus den Bau bis zur Mitte der Nordseite, in der Hofarchitektur sich eng an den vorhandenen Bau Pierre Lescots anschließend; *Leveau* setzte in Gemeinschaft mit seinem Schüler *François Dorbay* seit 1660 den Bau fort. Derselbe Architekt nahm aber auch — seit 1660 — den Bau der Tuileries wieder auf und begann im Auftrage des Königs den Umbau des Schlosses zu Versailles<sup>2)</sup>, das 1624 für Ludwig XIII. begonnen und 1627 erweitert worden war. Jetzt galt es eine abermalige Erweiterung, wie sie den gesteigerten Anforderungen der königlichen Repräsentation entsprach (Fig. 59). Vor den älteren, von den drei Gebäudeflügeln umschlossenen Hof (cour de marbre) wurde ein zweiter, größerer gelegt (cour royale) und durch Verlängerung der Flügelbauten mit dem ehemaligen Wirtschaftshof vereinigt, der nach

<sup>1)</sup> A. Babeau, Le Louvre et son histoire. Paris 1895.

<sup>2)</sup> P. de Nolhac, Histoire du Chateau de Versailles. Paris 1899.





DENKMAL DES GROSSEN KURFÜRSTEN ZU BERLIN  
von Andreas Schlüter

Paul Neff, Verlag (Carl Biele) in Stuttgart

Holger, München, Bielefeld









dem Umbau der ihn seitlich einschließenden ehemaligen Stallgebäude eine riesige Cour d'honneur bildet; zugleich wurde der Kern des Schloßbaus nach außen hin mit neuen Fluchten umzogen, so daß eine auf das Vierfache des alten Umfangs gesteigerte riesenhafte Anlage entstand. Architektonisches Verdienst konnte dabei nur durch die geschickte Massengruppierung erhofft werden, wie sie in der Tat wenigstens die ältere Ansicht der Gartenfront des Schlosses (von 1674) zeigt (Fig. 60); spätere Umbauten haben den Eindruck der Eintönigkeit gesteigert.

Aufgaben der kirchlichen Baukunst im größeren Stil zu lösen, bot die Zeit ihren Künstlern seltener Gelegenheit. *Fr. Mansart* versuchte 1632 bis 1634 in der kleinen Kirche der Dames de Sainte-Marie einen Zentralbau aus dem Kreise heraus zu konstruieren; eine Verbindung von Kirche und Palast im Sinne von S. Agnese zu Rom schuf *Levau* 1660 bis 1662 im Collège Mazarin (heut Institut de France). Das Hauptwerk wurde der Bau der Abtei Val de Grace, seit 1645 nach Plänen *Fr. Mansarts* von *Lemercier*, später von *Lemuet* u. a. fortgeführt. Die Kirche, der architektonisch

Lübke, Kunstgeschichte 12. Aufl. Barock und Rokoko

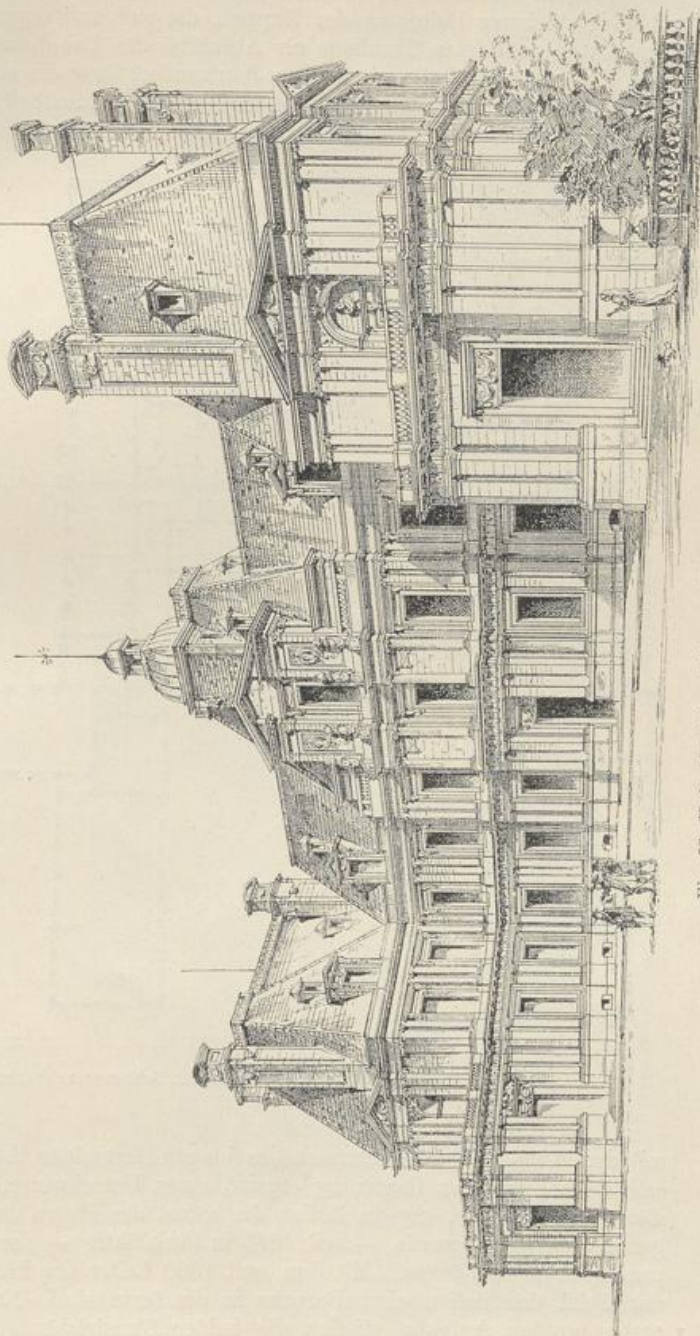


Fig. 58 Hofansicht des Schlosses Maisons-sur-Seine



bedeutendste Teil der Anlage (Fig. 61), erhebt sich in der Achse eines Ehrenhofes, mit stattlicher, durch eine antike Säulenvorhalle ausgezeichnete Fassade. Der Grundriß schließt sich in freier Form an den des römischen Gesù an, doch mit weit stärkerer Betonung der Kuppel, die sich mit doppelter Haube auf dem allzuschwer gebildeten Tambour als Abschluß des Langhauses erhebt.

Unerschüttert hatte ein halbes Jahrhundert lang die nationale Eigenart der französischen Baukunst in ihrer klassizistischen Einfachheit, Klarheit und Kühle bestanden; da brachte das Zusammenwirken eines temperamentvollen Künstlers

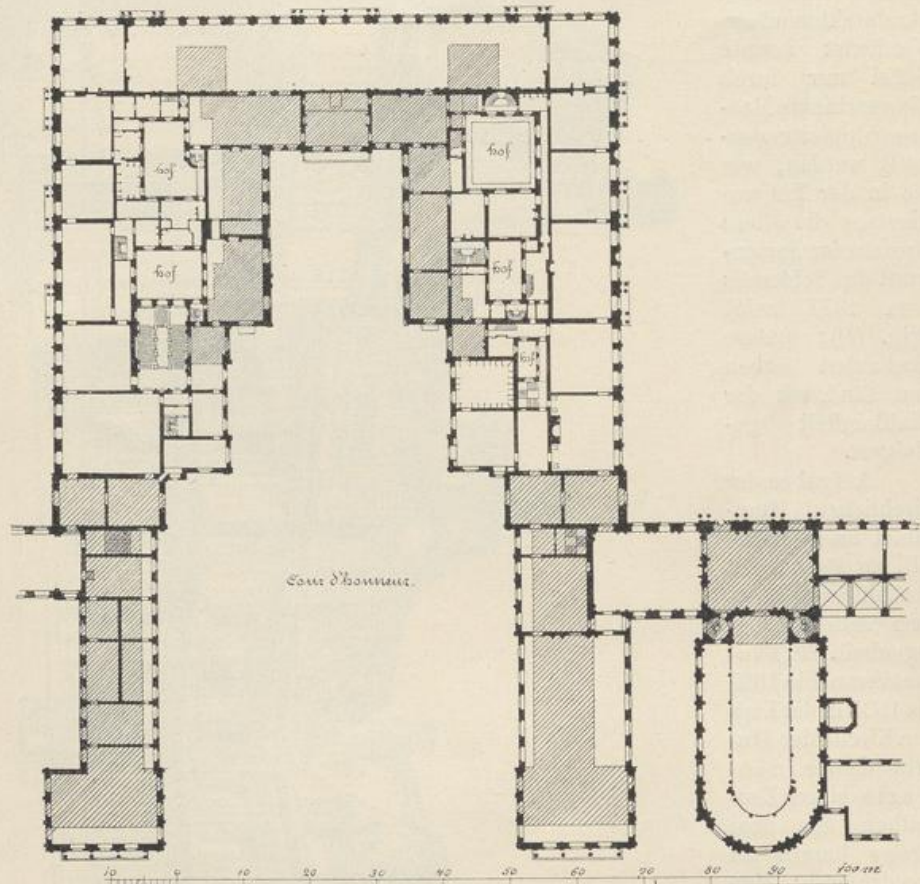


Fig. 59 Plan des Mittelbaus des Schlosses zu Versailles

mit dem persönlichen Geschmack des jungen Herrschers, Ludwigs XIV., der 1661 selbst die Zügel der Regierung ergriff, einen Umschwung.<sup>1)</sup> Der Maler *Charles Lebrun* (1619–90), der in Italien die Kunst des *Pietro da Cortona* in sich aufgenommen hatte, wurde — seit 1646 in Paris tätig — der Lieblingskünstler des prachtliebenden Königs. Mit ihm, seit 1660 Leiter der königlichen Bauten, zog der Geist des italienischen Barocks in die französische Kunst ein, und bei der ersten großen Aufgabe stießen die beiden Kunstrichtungen in hartem Kampfe

<sup>1)</sup> *A. Maquet, Paris sous Louis XIV. Paris 1883.*



aufeinander. 1665 wurde ein Wettbewerb um den Ausbau der äußeren (Ost-) Fassade des Louvre ausgeschrieben. Die Entwürfe *Lévaus*, *Fr. Mansarts*, *Lemerciers* u. a. fanden nicht den Beifall des Königs, man berief *Bernini*, den großen römischen Meister, nach Paris. Er kam, mit fürstlichen Ehren empfangen, und schuf, getreu seiner ganzen künstlerischen Anschauungsweise, einen Plan, der den gesamten bisherigen Louvrebau verwarf und daraus einen imposanten italienischen Barockpalast machen wollte: mit

Rundbogenarkaden zwischen einer mächtigen korinthischen Halbsäulenstellung im Inneren des Hofes, der durch vierarmige Treppenanlagen in den inneren Winkeln eine kreuzförmige Gestalt erhalten hätte; nach außen, gegen Westen und Osten hin, sollten durch Zwischenflügel verbundene Fassadenbauten sich anschließen, deren Durchbildung (Fig. 62) streng im Geist der römischen Barockbauten des Meisters mit einer einheitlich durchgeführten Halbsäulenordnung über schlicht gequadertem Sockel gedacht war. Dieser Plan, der im ganzen wie in allen Einzelheiten dem nationalen Empfinden der Franzosen widersprach, wurde aller-

seits abgelehnt, und Bernini mußte unverrichteter Sache nach Rom zurückkehren. Dagegen trat nun ein Entwurf siegreich hervor, den *Claude Perrault* (1613—88),

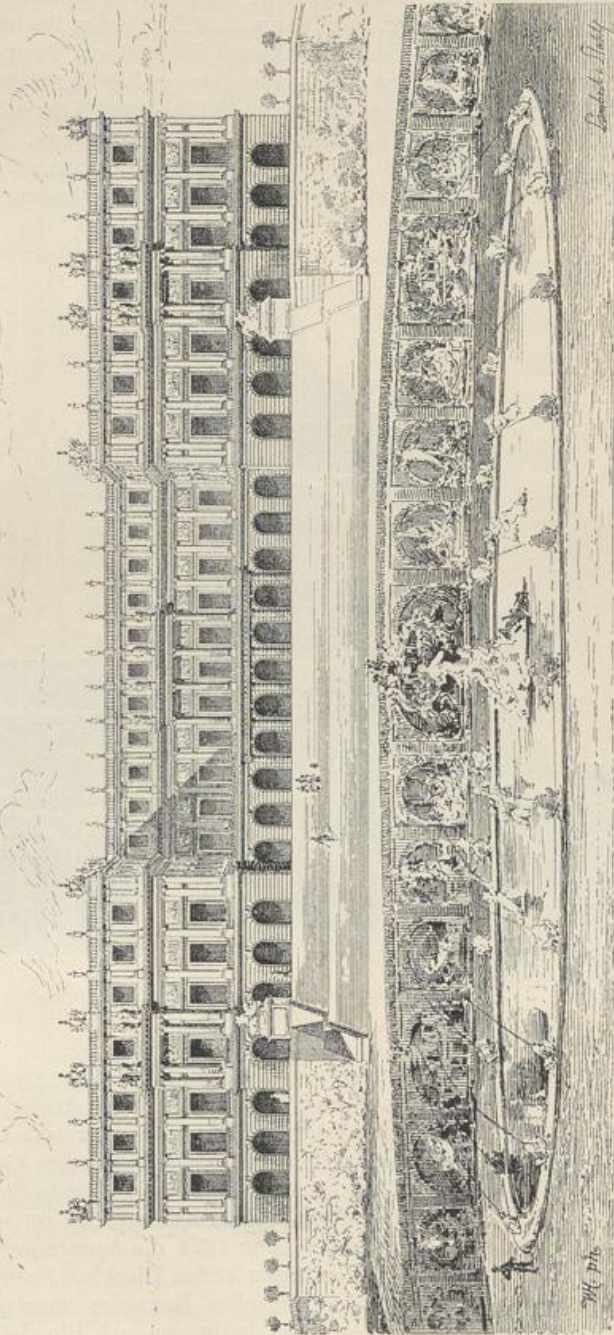


Fig. 60 Gartenfront des Schlosses zu Versailles nach einem Stich von 1674



ein gelehrter Arzt, geschaffen hatte (Fig. 63), und der zur Ausführung gelangte. Er behält den Grundgedanken Berninis bei: die Zusammenfassung der beiden oberen Geschosse durch eine Ordnung und den Abschluß durch eine ununterbrochene Attika, aber er trägt dem nationalen Empfinden Rechnung durch die Verwendung klassischer Motive: das Mittelrisalit bekrönt ein Tempelgiebel, und vor die ganze Front ist eine schöne Kolonnade gekuppelter korinthischer Säulen gelegt, hinter welcher die Rücklagen zwischen Mittel- und Eckrisaliten ursprünglich nur mit Statuennischen und Kartuschenfeldern belebt waren. Allerdings ist auch Perraults Fassade nur ein dekoratives Schaustück, sie überragt an Höhe den dahinterliegenden Gebäudetrakt, so daß sie vom Hofe aus gesehen als glatte Mauer darüber

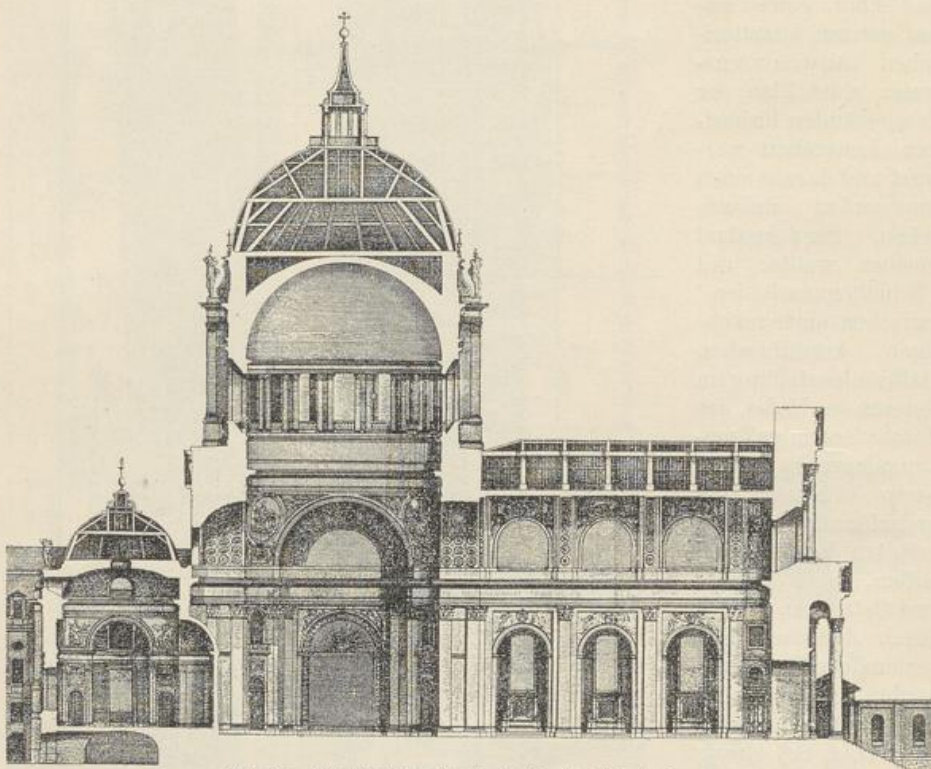


Fig. 61 Längsschnitt durch die Kirche Val de Grace

emporsteigt, und ihre Breitenausdehnung ist so groß, daß dem Südflügel ein neuer, im gleichen System mit einer Pilasterordnung dekorierter Bauteil vorgelegt werden mußte. Doch entsprach Perraults Werk, dem er selbst keine andere gleich bedeutende Arbeit mehr nachfolgen ließ, dem nationalen Geschmack der Franzosen in so hohem Grade, daß es für die ganze nachfolgende Entwicklung ihrer Architektur von vorbildlicher Bedeutung wurde. Wesentlich unter dem Eindruck des Wettstreits um die Louvrefassade war 1671 die Académie royale de l'architecture gegründet worden, die unter ihrem ersten Direktor *François Blondel* (1618–86) ein Hauptstützpunkt der klassizistischen Bauweise wurde. Wie Perrault selbst den Vitruv übersetzt und erläutert hatte, so gab Blondel in seinem „Cours d'architecture“ eine Erneuerung und Vertiefung der Lehren des römischen Theoretikers. Von seinem eigenen Schaffen legt namentlich die gut disponierte, wenn auch



etwas nüchtern-akademische Porte St. Denis in Paris (Fig. 64) (1672) Zeugnis ab, so wie ihm wohl auch der ursprüngliche Entwurf zum Berliner Zeughaus zugeschrieben werden muß. Blondels Stellung in der Geschichte der Architektur beruht aber vor allem auf seinem Ansehen als Lehrer; durch ihn ist die Strenge und Einfachheit des Palladianischen Klassizismus dem nachfolgenden Geschlecht eingeimpft worden. *Pierre Bullet* (1639—1716), der Erbauer der Porte St. Michel (1674), der *Hotels Crozat* (1702) und *Thiers* (1707), des *Schlößchens Issy* (Fig. 65), *Pierre Cottart* († nach 1696) und *Libéral Bruant* († 1697) sind die Hauptmeister.

Aber die Vorliebe des Königs und des Hofes gehörte *Lebrun*<sup>1)</sup>, und in seinen Werken prägt sich diese Epoche des französischen Geschmacks am glänzendsten aus. Seit 1662 etwa leitete er den Bau und vor allem die Innenausstattung des Schlosses zu Versailles, auch die durch Brand zerstörte Apollongalerie des Louvre errichtete er von neuem. Voll glänzenden Reichtums der Phantasie, wohlerfahren in der Sprache höfischen Prunks und mit sicherem Verständnis für die Wirkung der kostbarsten Stoffe und Techniken schuf er in Versailles jene Flucht von Prunkräumen, welche

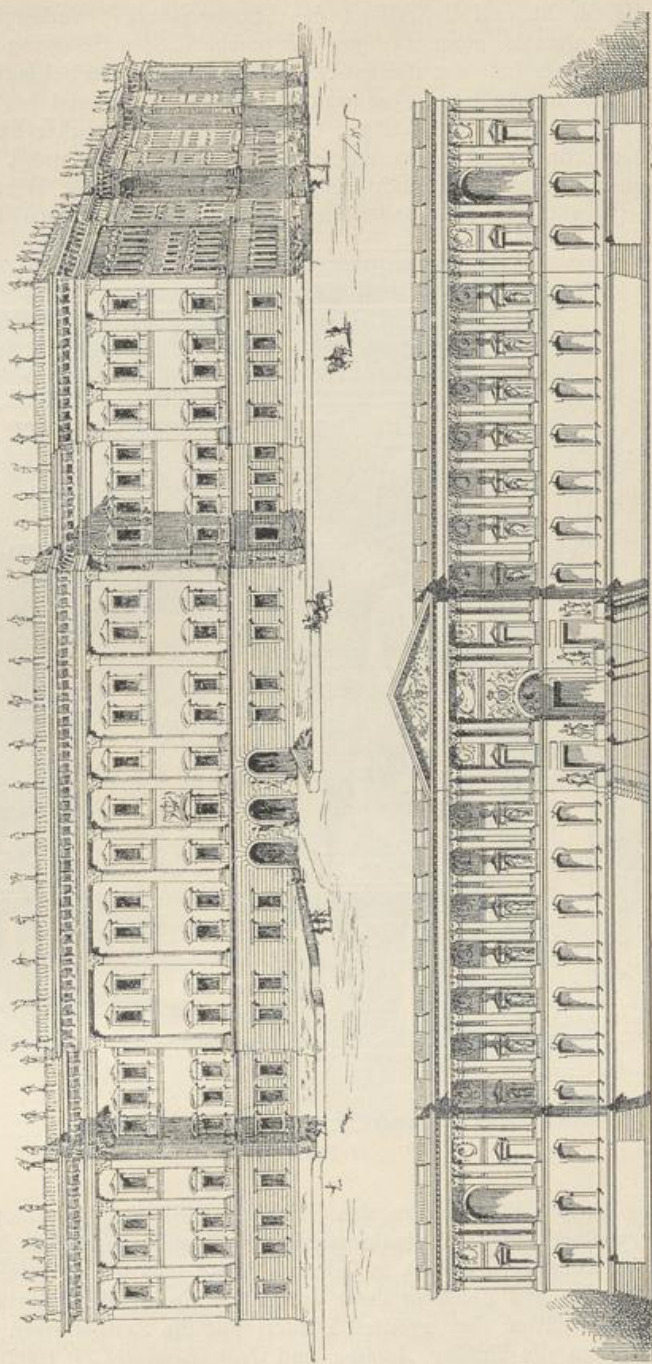


Fig. 62 Berninis Plan für die Louvrefassade — Fig. 63 Perraults Plan für die Louvrefassade

<sup>1)</sup> A. Genevay, *Le Style Louis XIV.* Charles Le Brun. Paris 1886.



die Macht und den Glanz des „Sonnenkönigs“ verherrlichen. Wohl erhebt er sich niemals ganz zu dem leidenschaftlichen Schwung und der geistvollen Unbekümmertheit der italienischen Dekoratoren vom Schlage eines Pietro da Cortona, Pozzo und Bibiena, aber was der französische Geist bei seiner angeborenen Neigung zu verstandesmäßiger Organisation an barocker Fülle und Mannigfaltigkeit der Erfindungen hervorzubringen vermochte, das prägt sich in Lebruns Raumgestaltungen am charakteristischsten aus (Fig. 66). Durch ihn wurde der Grund zu der Größe und Bedeutung des französischen Kunstgewerbes gelegt, wie



Fig. 64 Porte St. Denis in Paris

es in der Manufacture des Gobelins (1667 zur Manufacture royale des meubles erweitert) einen mit staatsmännischer Einsicht gepflegten Mittelpunkt besaß. Unter den Künstlern, welche in Lebruns Sinne teils als praktische Architekten, teils als Erfinder und Zeichner ihrer durch den Kupferstich vervielfältigten Entwürfe und Musterblätter den größten Einfluß auf die Zeitgenossen gewannen<sup>1)</sup>, treten besonders die Brüder *Antoine* und *Jean Lepautre* († 1682), sowie *Daniel Marot*<sup>2)</sup> (1650—1712) und *Jean Bérain*<sup>3)</sup> (1638—1711) hervor.

<sup>1)</sup> *D. Guilmaré*, Les maîtres ornemanistes. Paris 1880.

<sup>2)</sup> *P. Jessen*, Das Ornamentwerk des D. Marot, nachgebildet. Berlin 1892.

<sup>3)</sup> 100 Planches principales de l'Œuvre complet de Jean Bérain. Paris o. J.



In den letzten Regierungszeiten Ludwigs XIV. trat eine gewisse Abschwächung des Repräsentationsbedürfnisses ein; der König war alt und sehnte sich nach Ruhe; unter dem Einfluß der Frau von Maintenon wurde er religiösen Ideen zugänglich, am einst so lebenslustigen Hofe von Versailles begann ein ernsterer Ton zu herrschen. In der Architektur vertritt diese Epoche *Jules Hardouin-Mansart* (1648 bis 1708), der Lieblingskünstler Ludwigs nach dem Tode Lebruns. Er war ein Großneffe François Mansarts und ein Schüler der Akademie, aber seine Verbindung mit dem Hofe brachte es mit sich, daß er sich auch eng an die Weise Lebruns anschloß. So arbeitete er bei der Vollendung des Schlosses zu Versailles mit diesem Hand in Hand. Der Einbau der Galerie des glaces zwischen die Eckrisalite der Gartenfront (s. oben) ist sein Werk; ebenso führte er die langge-



Fig. 65 Saal im Schloss Issy bei Paris

streckten Flügel seitlich vom Mittelbau des Schlosses auf, die den Eindruck der Fassade noch eintöniger gestalten, sowie die Orangerie südlich vom Schlosse (1685—86). Endlich gab er dem weiten Platz vor dem Schlosse durch Erbauung der königlichen Stallungen an den Ecken der strahlenförmig einlaufenden Zufahrtstraßen seinen architektonischen Abschluß. Ähnliche Aufgaben hatte er bei der Gestaltung zweier Pariser Plätze, der kreisrunden Place des Victoires (1685) und der Place de Louis le grand, des jetzigen Vendômeplatzes (1699), zu lösen. Überall zeigen seine Fassaden eine gewisse Leere und Mattheit; Größeres leistete er in der Innenarchitektur. Die Ausstattung der königlichen Ge-





Fig. 66 Spiegelgalerie im Schlosse zu Versailles

mächer zu Versailles weiß in trefflicher Weise die Fülle und Üppigkeit des barocken Ornaments mit strenger architektonischer Gliederung zu vereinen. Ansprechende Schöpfungen *Hardouin-Mansarts* waren die kleineren Bauten der Eremitage von Marly (in der Revolution zerstört) und des Grand Trianon im Park von Versailles, beide bestimmt, dem König ein zurückgezogenes Leben



im kleineren Kreise zu ermöglichen. Am bedeutendsten aber erscheint er in der Schloßkapelle (1699—1710), die sich an den Nordflügel des Schlosses anlehnt und mit ihrem hochragenden Dache angenehm die langen Horizontalen der



Fig. 67 Schloßkapelle zu Versailles

Frontansicht unterbricht. Die Anlage ist im Äußeren wie im Inneren zweigeschossig, und zwar ist das obere Geschoß, das mit seinen Emporen für den König und den Hof bestimmt war — ganz wie bei den Schloßkapellen des Mittelalters — als das Hauptgeschoß charakterisiert (Fig. 67): eine Reihe prachtvoller korinthis-



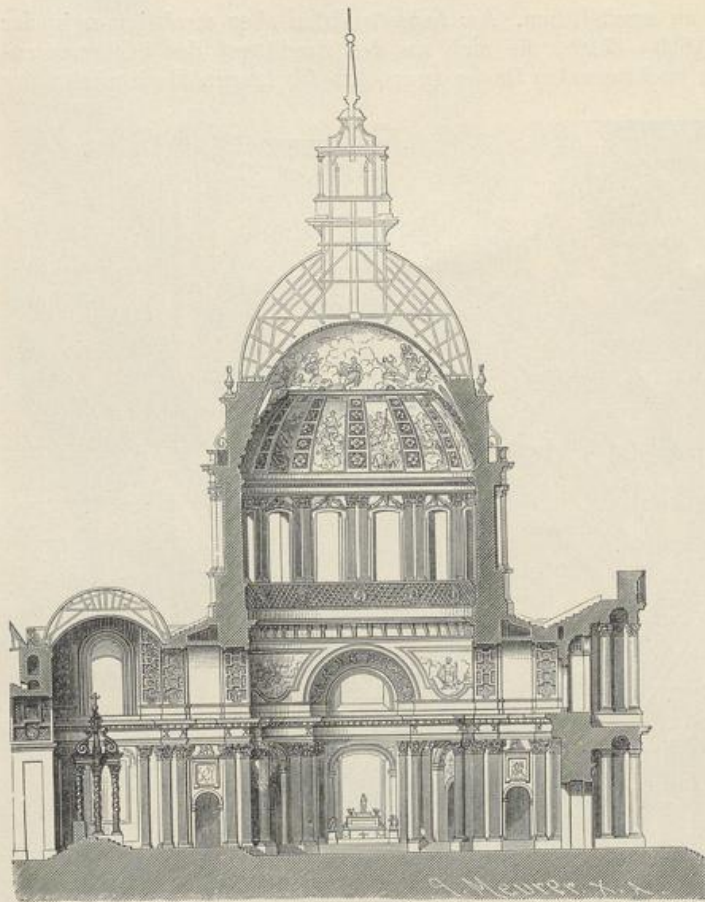


Fig. 68 Längsschnitt durch den Invalidendom zu Paris

scher Säulen mit geradem Gebälk öffnet es gegen das Mittelschiff, während die unteren Arkaden durch Rundbögen auf ornamentierten Pfeilern gebildet werden. Unter dem Gesims sitzt ein von tiefen Stichkappen und Gurten gegliedertes Tonnengewölbe auf, das mit großen perspektivischen Malereien bedeckt ist. So gehen hier echt barocke Elemente einen originellen Bund ein mit der anmutigen Vornehmheit des französischen Klassizismus. Charakteristisch bleibt freilich, daß der Altar in dem architektonisch untergeordneten Erdgeschoß liegt, während das Hauptgeschoß den allerhöchsten Herrschaften vorbehalten

ten ist, die von ihren Prunkgemächern unmittelbar auf die Emporen gelangen konnten.

Sein Bestes leistete *Hardouin-Mansart* in dem Invalidendom (1706) zu Paris, mit welchem er dem ausgedehnten Invalidenhaus *Libéral Bruant's* den künstlerischen Mittelpunkt gab. An den Chor der älteren einfachen Langhauskirche St. Louis des Invalides schloß er seinen Kuppelbau an, so daß der Altar beiden gemeinsam wurde; dem Grundrisse liegt deutlich das Vorbild von Val de Grace zugrunde, aber die Kuppel erhielt schlankere Wirkung namentlich auch dadurch, daß eine weite Mittelöffnung der inneren Kuppelschale den Blick auf eine zweite, mit großen Figurenmalereien bedeckte Wölbung fallen läßt, welche verborgenes Seitenlicht erhält — also wieder ein echt barockes Arrangement, das in so großem Maßstabe kaum in Italien vorkommt (Fig. 68). Die Außenansicht (Fig. 69), auch an den Seitenfassaden gewissenhaft durchgebildet, übertrifft die des Val de Grace an imposanter Wirkung namentlich durch das glücklichere Verhältnis, in welches Tambour und Kuppel durch Einfügung eines Zwischengeschoßes gebracht sind; die sehr fein geformte Laterne endet in einer schlanken Spitze. Der ganze Bau trägt weniger kirchlichen Charakter als vielmehr das monumentale Gepräge eines Sieges- und Ehrendenkmal.



*Hardouin-Mansart* war mehr als andere Meister der Zeit auch außerhalb Paris tätig: das Palais ducal (1682—92) und das Hospital (1697) zu Dijon, die Fassade des Hôtel de Ville zu Lyon (1702) und mehrere Provinzschlösser werden auf ihn zurückgeführt. So schaffte er, kein großer Meister, aber ein feingebildeter und geschmackvoller Architekt, seinen Kunstanschauungen weiteste Verbreitung und wirkte vorbildlich für die französische Baukunst selbst noch, da auf allen anderen Gebieten des künstlerischen Schaffens ein neuer Stil zur Herrschaft gelangt war: das Rokoko.

Eng verknüpft mit der Geschichte der französischen Profanarchitektur ist die des Gartenbaues<sup>1)</sup>; in noch weit höherem

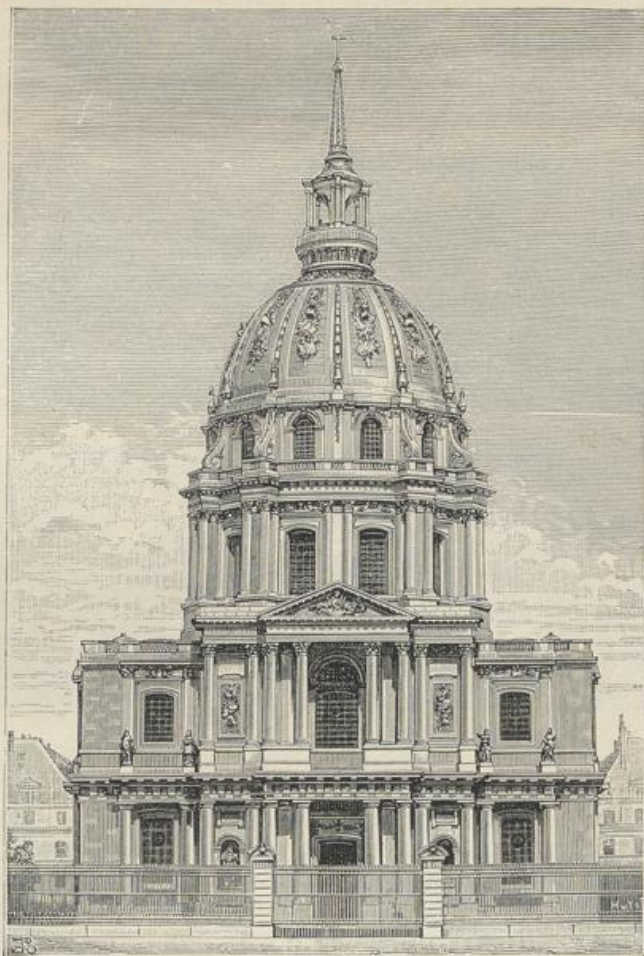


Fig. 69 Fassade des Invalidendoms zu Paris

Grade als bei den italienischen Barockvillen gehören die Schöpfungen des Gartenkünstlers zu dem Gesamtbilde eines französischen Schloßbaues. In seinen Anfängen, wie dem Garten des Palais de Luxembourg, von italienischen und holländischen Vorbildern abhängig, erhob sich der französische Garten namentlich durch *André Lenôtre* (1613—1700) zu einem selbständigen Kunstgebilde von nationaler Bedeutung. In Vaux-le-Vicomte, St. Germain-en-Laye, Fontainebleau sind die Vorstufen der in ihrer Art vollendeten Schöpfung zu suchen, welche der Park von Versailles darstellt. Der Grundgedanke ist stets die Überwindung der Natur durch die Kunst mit dem Ziel einer weiträumigen Monumentalwirkung, die aufs engste mit den großen Formen der Schloßarchitektur zusammengeht. Gleichsam als Ausdruck der alles beherrschenden königlichen Macht wurde die Mittelachse des Schloßbaues in möglichst großer Längenausdehnung freigelegt, auf der vorderen Seite als Zufahrtstraße, auf der anderen als weite, architektonisch gestaltete Fläche in der ganzen Breite

<sup>1)</sup> J. v. Falke, Der Garten. Seine Kunst und Kunstgeschichte. Stuttgart 1884. — Lambert u. Stahl, Die Gartenarchitektur. Stuttgart 1878.



der Schloßfassade. So überschaut der Blick vom Schloß zu Versailles nach beiden Seiten hin eine gerade Länge von fast 7,5 Kilometern, wovon etwa die Hälfte auf den eigentlichen Park entfällt. Weite, durch niedrige Treppenanlagen verbundene Terrassen, in der unmittelbaren Umgebung des Schlosses mit Blumen-



Fig. 70 Barockornament von Jean Lepautre

parterres geschmückt, senken sich allmählich abwärts, nehmen Wasserbecken und Springbrunnen auf und werden weiterhin durch seitliche, in geradlinigen Formen gehaltene Baumreihen und Taxushecken begrenzt, während die Mittellinie sich durch lange Kanäle und Alleen scheinbar in unendliche Entfernung hin fortsetzt. Auch bei der Anlage der die Hauptachse teils senkrecht, teils diagonal durchschneidenden Nebenalleen wurde auf perspektivische Wirkungen das größte Gewicht gelegt. Das belebende Element in diesen mit überlegenem Gefühl für repräsentative Würde gestalteten Anlagen bilden zahlreiche, an den hervorragenden Punkten verteilte Pavillons, Grotten, Statuen, vor allem aber die mit barocker Phantasie höchst wirkungsvoll entworfenen Wasserkünste und Springbrunnen.

Wenn die französische Architektur bei ihrem ausgesprochenen und, wenn man will, einseitigen nationalen Charakter außerhalb des Landes nur geringen Einfluß gewann, so waren es gerade diese vielbewunderten Gartenkünste von Versailles, die allerorten, in großem oder in kleinem Maßstabe, nachgeahmt wurden. Noch auf einem anderen Gebiete bestehen enge Beziehungen des Auslandes zur französischen Kunst, die hier durchaus als vorbildlich anerkannt wurde: auf dem der Dekoration und des Kunstgewerbes. Die schon von Heinrich IV. gepflegten Bestrebungen zur Zentralisation der kunstgewerblichen Tätigkeit in Staatswerkstätten verwirklichte Ludwigs XIV. großer Minister Colbert mit politischem Weitblick, zunächst allerdings im Interesse des von ihm befolgten merkantilistischen Systems: die Erkenntnis des nationalökonomischen Wertes künstlerischer Arbeit macht sich hier zum ersten Male geltend. Colberts künstlerischer Helfer war hauptsächlich *Lebrun*; unter seiner Leitung standen die Werkstätten für Tischler, Elfenbein- und Intarsiarbeiter, Goldschmiede, Gra-



veure, Bronzegießer und Sticker, die seit 1662 im Louvre vereinigt waren, in seinem Geiste arbeiteten die bereits genannten „Dessinateure“, deren Entwürfe (Fig. 70), im Stich vervielfältigt, den Ruhm des französischen Barocks weit über die Landesgrenzen hinaustrugen. Die Möbel ihrer Erfindung, wie sie in den Staatswerkstätten entstanden<sup>1)</sup>, bewahren bei allem Reichtum geschwungener Formen und willkürlicher Behandlung des Ornaments noch die Grundzüge des architektonisch-konstruktiven Aufbaus der Renaissanceepoche (Fig. 71). Eine Zurückdrängung des plastischen Schnitzwerks bewirkte die Tätigkeit von *Charles André Boulle* (1692–1732), der, von der alten Intarsiatechnik in Elfenbein und Ebenholz ausgehend, auch Schildpatt, Zinn und Kupfer zu Einlagen, fein ziselierter und vergoldeter Bronze zu sparsam angefügten plastischen Verzierungen benutzte (Fig. 72). Die Boulle-Technik hielt sich — allerdings mit abnehmender Kraft — das ganze 18. Jahrhundert hindurch. Von den hochgepriesenen Goldschmiedearbeiten des *Claude Ballin* († 1678) ist leider der größte Teil in Zeiten späterer Finanznot wieder eingeschmolzen worden; doch haben sich charakteristische bronzene Gartenvasen von seiner Hand (Fig. 73) in Versailles erhalten. Hauptsächlich dekorativen Wert hatten auch die zahllosen Statuen in Bronze und Blei, wie sie zum Schmuck der Gartenanlagen in den Gießereien von *Johann Balthasar Keller* (1638–1702) u. a. hergestellt wurden. Als berühmte Medaillen- und Stempelschneider treten *Bernard Jean le Blanc*, *Jean Duvivier*, *Mauger*, *Roussel* hervor. — Italienische, niederländische und deutsche Handwerker wurden zur Belebung und Fortbildung der gewerblichen Techniken ins Land gezogen. Die Seidenweberei

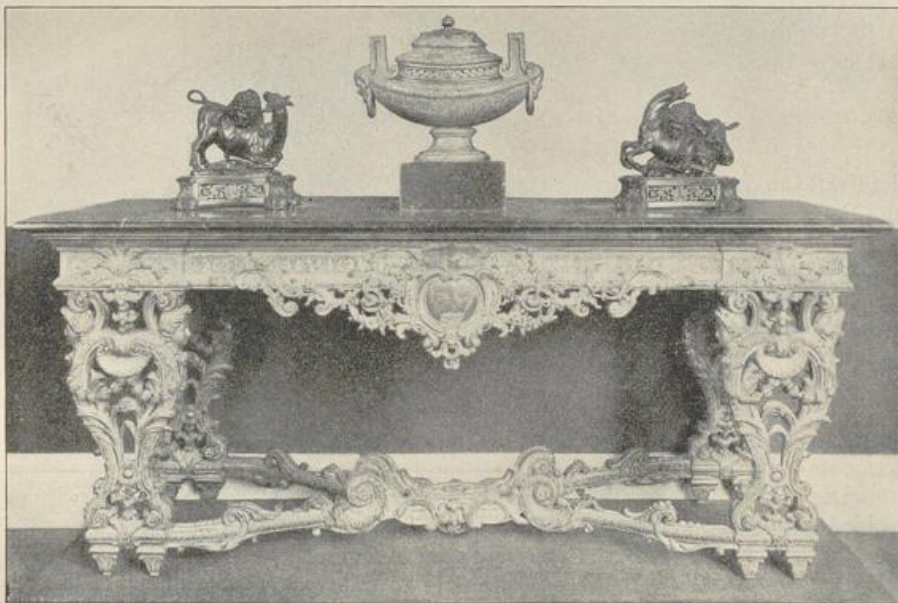


Fig. 71 Prunktisch im Stil Louis XIV.

von Lyon, die Tuchfabrikation der Normandie, die Spitzenindustrie um Alençon gelangten auch künstlerisch zu hoher Blüte. Das Aufkommen der gepolsterten Möbel stellte neue Ansprüche an den Geschmack und Empfindungsgeist der

<sup>1)</sup> *E. Williamson*, *Les Meubles d'art du Mobilier national*. Paris 1882.



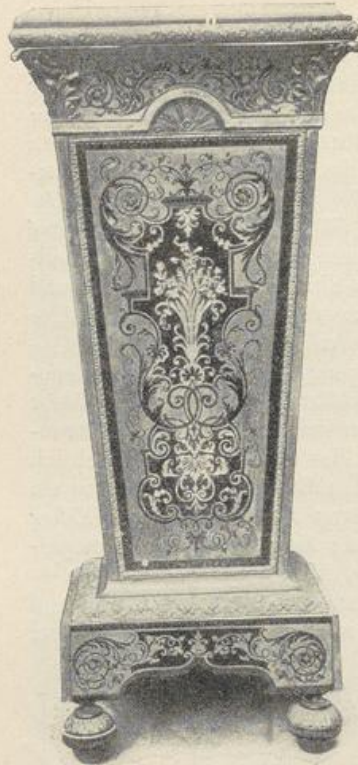


Fig. 72 Konsole in Bouille-Arbeit

aller Kräfte an dem einen Orte, der Hauptstadt Paris, die Unterordnung unter einen Willen, den des Königs, die Gewöhnung an die eine Nährquelle, den Staat, brachte mit Notwendigkeit eine geistige Verarmung des ganzen übrigen Landes mit sich und bedeutete somit eine ernste Gefahr für die Zukunft der französischen Kunst.

### England<sup>1)</sup>

Die spröde Zurückhaltung, welche England gegenüber der Renaissance bewahrt hatte, bewies es in gesteigertem Maße dem Barockstil: es ist das einzige Land Europas, in welchem dieser so gut wie gar keinen Eingang fand. Das Zeitalter der Königin Elisabeth gab England zwar einen Dichter, in dem — neben seiner über alle Zeiten erhabenen echt menschlichen Größe und Freiheit — auch echte Barockstimmung pulsiert; die bildende

Musterzeichner. Die Tapezierkunst gewann immer größere Bedeutung und Einfluß auf die Gestaltung des Möbelstils, seitdem die höfische Sitte des „Lever“ das Prunk- und Paradebett in den Mittelpunkt der Innendekoration gerückt hatte; nahm doch das Bettzimmer Ludwigs XIV., von dem Tapezier *Delobel* (1701) kunstvoll geschmückt, den wichtigsten Platz im Schlosse zu Versailles, unmittelbar neben dem großen Festsaal, ein. Ganz besondere Aufmerksamkeit wurde der Teppichwirkerei zugewandt; zu den älteren, von Franz I. begründeten Werkstätten kam 1664 eine neue in der alten Wierkerstadt Beauvais, die 1692 Staatsfabrik wurde; die berühmteste Werkstatt aber wurde die seit 1630 nach der Familie der *Gobelin* benannte, welche der ganzen Gattung der kostbaren Bilderteppiche den Namen gegeben hat.

So bietet auch auf diesen Gebieten die französische Kunst das imponierende Bild einer geschlossenen Einheitlichkeit, eines zielbewußten Vorwärtsschreitens. Allerdings, ihre Stärke bedeutet auch eine Schwäche: die Konzentration



Fig. 73 Bronze-Vase von Claude Ballin

<sup>1)</sup> C. Uhde, Baudenkmäler von Großbritannien. Berlin 1894. — A. Gotch u. W. Talbot, Architecture of the Renaissance in England. London 1899. (Lichtdrucktafeln.) — J. Beecher und M. E. Macartney, Later Renaissance Architecture in England. London 1901.